

بررسی استعاره جهت‌گیرانه و طرح‌واره‌های تصویری در شعر شاملو

احمد رضا بیابانی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

دکتر یحیی طالبیان

استاد دانشگاه علامه طباطبائی تهران

(از ص ۹۹ تا ۱۲۶)

تاریخ دریافت: ۹۱/۰۳/۱۷

تاریخ پذیرش: ۹۱/۰۴/۱۳

چکیده:

استعاره مقوله‌ای است که امروزه بیش از پیش، نگاه نظریه‌پردازان علوم مختلف بلاغی، زبان‌شناسی و فلسفی را به خود معطوف ساخته است. از جمله مکاتبی که نگاه ویژه‌ای به استعاره دارد، مکتب شناختی است. معنی‌شناسی شناختی نیز شاخه‌ای پا گرفته از مکتب شناختی است که هرگونه فهم و بیان مفاهیم انتزاعی در قالب مفاهیم ملموس‌تر را کاربردی استعاری می‌داند. در این پژوهش، بعد از ارائه تعاریفی کلی پیرامون این مبحث، اعم از نظریات کلاسیک و رمانتیک، به تشریح مبانی بیان شده از سوی معنی‌شناسان شناختی- به ویژه مفاهیم بنیادینی چون استعاره‌های جهت‌گیرانه و طرح‌واره‌های تصویری- پرداخته خواهد شد؛ سپس به استخراج نمونه‌ها و شاهد مثال‌های مطابق با این مفهوم از اشعار احمد شاملو مبادرت ورزیده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: استعاره، شاملو، معنی‌شناسی شناختی، طرح‌واره‌های تصویری و

استعاره فضامدار.

۱. درآمد

زبان به عنوان ابزاری جهت کشف ساختار نظام شناختی انسان، عقیده و نگاهی است که زبان شناسان شناختی به آن دارند. این دسته از زبان شناسان، استعاره را پدیده‌ای شناختی می‌نامند و معتقدند که آنچه در زبان ظاهر می‌شود تنها نمود این پدیده شناختی است. از دیدگاه آن‌ها، استعاره به هرگونه درک و فهم و نیز استفاده از قالب تصورات ملموس جهت ارائه تصورات انتزاعی اطلاق می‌گردد. قبل از پیدایش زبان‌شناسی شناختی، عموم زبان‌شناسان، استعاره را به عنوان ابزاری جهت پردازش خیال در شعر می‌دانستند؛ لذا آن را غالباً مفهومی ادبی و وابسته زبان ادب به شمار می‌آوردند. اما با گسترده شدن الگوهای شناختی، کارکرد این مفهوم در گفتمان روزانه اهل زبان مورد توجه قرار گرفت. «زمانی بود که ما فکر می‌کردیم افلاک مثل پوست پیازی روی هم چیده شده‌اند. در واقع به کمک این استعاره می‌خواستیم جهان را توصیف کنیم. الان هم که راجع به الکترون و پروتون حرف می‌زنیم با زبان استعاری است. زبان طبیعی هم که بازتاب تعبیر ما از جهان است پر از استعاره است...» (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۱۸۴).

سواى آراء پیشینیان در باب استعاره که اکثر آن‌ها به تبعیت از ارسطو، استعاره را تنها ابزاری جهت زینت زبان ادبی به شمار می‌آوردند و آن را در حیطه علوم بلاغی مورد مطالعه قرار می‌دادند، امروزه این مقوله مورد توجه شاخه‌های مختلف علمی علی‌الخصوص علوم وابسته به مکتب شناختی قرار گرفته است و در این باب کتب و مقالات متنوع و گوناگونی مدون شده است. متأسفانه بیشتر و شاید بتوان گفت تمامی نظریات ارائه شده پیرامون مبحث استعاره از نگاهی جدید مربوط به صاحب‌نظران خارجی بویژه غربی است و ما تنها به ترجمه‌هایی از مقالات و نوشته‌های آن‌ها بسنده کرده‌ایم که با توجه به محدودیت‌های خاصی که گاه در ترجمه پیش می‌آید- آنگونه که باید- لبّ و چکیده مقصود صاحب‌نظران ارائه نمی‌شود و مشکل دیگر شاهد مثال‌ها و برداشت‌هایی است که آن‌ها از فرهنگ و زبان کشور خود استخراج می‌کنند که گاه با فرهنگ و زبان کشور ما هم‌خوانی ندارد. از جمله کتب مستقل پیرامون استعاره که در

روند شکل‌گیری مقاله پیش رو و نیز افزودن بر آگاهی‌های اندک کمک شایان نمود، کتابی است تحت عنوان «استعاره» اثر ترنس هاوکس که توسط خانم فرزانه طاهری ترجمه شده است. این اثر با ارائه دیدگاه‌های کلاسیک- همچون نظریات ارسطو، سیسرون، هوراس و...، دیدگاه‌های قرون شانزده، هفده و هجدهم میلادی، دیدگاه‌های رمانتیک- همچون نظریات شلی، هردر، وردزورث و...- و نیز چند دیدگاه قرن بیستمی، به مسیری که استعاره و تحقیقات پیرامون آن طی کرده به تفصیل پرداخته است. اثر مستقل دیگر در این زمینه کتابی است به نام «استعاره: مبنای تفکر و زیبایی‌آفرینی» که به کوشش فرهاد ساسانی فراهم آمده که شامل هفت مقاله از دیدگاه‌های مختلف زبانی، فلسفی، بلاغی و... از گذشته تا به امروز در باب استعاره است که از جمله آن‌ها می‌توان به مقاله‌های خانم آریتا افراشی (پیشینه‌شناسی استعاره)، مایکل ردی (استعاره مجرا)، جوئل واینسهایمر (استعاره به مثابه استعاره فهم) و... اشاره کرد.

در این مقاله همت بر آن گمارده شده تا ضمن معرفی آراء کلاسیک و رمانتیک پیرامون مبحث استعاره- هرچند به اجمال-، تکیه کار بیشتر بر روی نظریات رمانتیک به‌ویژه معنی‌شناسان شناختی پیرامون این مقوله باشد. روش به‌کارگرفته شده در این پژوهش در واقع روش توصیفی- تحلیلی است که بدین منظور نخست مطالعات نظریه پردازان پیرامون مبحث استعاره توصیف و بررسی شده و سپس اشعار احمد شاملو- برگرفته از چند اثر انتخابی- از دیدگاه شناختی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است و یافته‌های حاصل از نگاه طرح‌واره‌های جدید در آن‌ها استخراج شده است. تأکید مقاله بر روی سه دفتر از مجموعه دفاتر شعری شاملوست که انتخاب آن‌ها بر اساس گزینشی تصادفی صورت پذیرفته است. «مرثیه‌های خاک» مجموعه ای شعری از شاملوست که اشعار سروده شده وی از سال‌های ۱۳۴۵ تا ۱۳۴۸ را شامل می‌شود؛ «ابراهیم در آتش» مجموعه دیگری است که شامل سروده‌های شاملو از سال ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۲ می‌باشد و در پایان مجموعه دیگر، دفتر شعری است تحت عنوان «حدیث بی‌قراری ماهان» که سروده‌های احمد شاملو از سال ۱۳۵۱ تا ۱۳۷۸ را در خود جای داده است. گزینش تنها سه دفتر از مجموعه دفاتر شعری شاملو تحت تأثیر حوصله یک مقاله بوده چرا که بیشتر

از آن را نمی‌گنجاید. نوع انتخاب نیز تلاش شده تا هوشمندانه باشد، لذا دفتری انتخاب شده که یک دوره زمانی متصل را از سال ۱۳۴۵ تا ۱۳۷۸ یدک می‌کشد و می‌تواند به گونه‌ای سایه روشن، نمایانگر فراز و نشیب‌های زندگی شاعر باشد.

۲. احمد شاملو

احمد شاملو (ا. صبح/ ا. بامداد) در بیست و یکم آذر ماه سال ۱۳۰۴ هجری شمسی در تهران متولد شد. خمیره دوران کودکی وی تحت تأثیر شغل پدر- افسر ارتش- در شهرهایی چون رشت، سمیرم، اصفهان، آباءه و شیراز شکل گرفت. گذراندن دوران دبستان و دبیرستان در شهرهای خاش، زاهدن، مشهد، بیرجند، تهران و گرگان زمینه ساز باروری فکر و نبوغ وی شد که اندیشه گردآوری فرهنگ سواد عامه حاصل آن جابجایی‌ها بود. در اواخر سال ۱۳۲۲ و اوایل سال بعد، به دلیل شرکت در فعالیت‌های سیاسی شمال کشور، در تهران دستگیر و به زندان متفقین در رشت منتقل شد. یک سال بعد پس از آزادی از زندان و کوچیدن به تهران به همراه خانواده، به ترک تحصیل مبادرت ورزید. دست بردن واقعی به سمت نوشتن از این زمان شروع می‌شود و آغاز این فعالیت‌ها با انتشار داستان و سردبیری در مجلات و هفته‌نامه هاست. زندگی احمد شاملو آستان حوادث گوناگونی است که به شعر وی رنگ و بویی خاص بخشیده است. به نقل از خود شاملو: «می‌توانم بگویم آثار من خود شرح کاملی است. من به این حقیقت معتقدم که شعر برداشت‌هایی از زنده گی نیست بل که یکسره خود زنده گی است. خواننده یک شعر صادقانه، روراست با برشی از زنده گی شاعر و بخشی از افکار و معتقدات او مواجه است.» (پاشایی، ۱۳۸۸، ج ۲: ۵۹۱). احمد شاملو در عرصه‌های مختلف فرهنگی فعالیت داشت که شاعر، مترجم، روزنامه نگار، پژوهشگر، فرهنگ نویس و... عناوینی است که کالبد وجودی او را مستور خویش ساخته‌اند اما آنان که با ادبیات فارسی سروکار دارند، با شنیدن نام احمد شاملو، شعر، علی‌الخصوص شعر نو آن هم از گونه سپید در ذهن‌شان متداعی می‌گردد. وی در پی ملاقات با نیما یوشیج در سال ۱۳۲۶ و تحت تأثیر او، به شعر نو روی آورد؛ برای نخستین بار در شعری که به سال ۱۳۲۹ تحت عنوان «شعر

سفید غفران» منتشر شد وزن را رها کرد و پیشرو در ارائه سبک نویی در شعر معاصر فارسی با عنوان شعر سپید، یا منثور یا شعر شاملویی شد. سرودن اشعار آزادی‌خواهانه و ضد استبدادی، عنوان شاعر آزادی ایران را برای او به ارمغان آورده است. از شاملو تا پیش از انقلاب دوازده مجموعه شعر چاپ شده است که حاصل شاعری وی از سال‌های ۱۳۲۶ تا ۱۳۵۶ است. بعد از دشنه در دیس- که در سال ۱۳۵۶ منتشر شد- شاملو مجموعه ترانه‌های کوچک غربت، مدایح بی‌صله، در آستانه و حدیث بی‌قراری ماهان را در طی سال‌های ۱۳۵۹ تا ۱۳۷۸ منتشر کرد (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۹۰). سرانجام احمد شاملو ساعت ۹ یکشنبه شب، دوم مرداد ماه ۱۳۷۹ در خانه دهکده به سوی دیار ابدیت شتافت^(۱).

۳. استعاره از گذشته تا امروز

«واژه metaphora، استعاره، از واژه یونانی metaphora گرفته شده که خود مشتق است از meta به معنای "فرا" و pherein، "بردن". مقصود از این واژه، دسته خاصی از فرایندهای زبانی است که در آن‌ها جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگری فرابرده یا منتقل می‌شوند، به نحوی که از شیء دوم به گونه‌ای سخن می‌رود که گویی شیء اول است» (هاوکس، ۱۳۸۰: ۱۱). سطور ارائه شده به نقل از ترنس هاوکس در کتاب "استعاره"، در واقع گونه‌ای از ریشه‌شناسی واژه مورد بحث است که البته می‌توان آن را به عنوان تعریفی میانه- مابین تعاریف کلاسیک و رمانتیک- درنظر گرفت. پیشینه تحقیق و مطالعه در باب استعاره در میان غربی‌ها بر می‌گردد به نظریه ارسطو که استعاره را شگردی خاص آفرینش هنر و ویژه زبان ادب به شمار می‌آورد و معتقد بود که باید تنها در میان فنون و اصطلاحات ادبی به بررسی آن پرداخت. این نگرش، همان نگرش کلاسیک (Classical view) در مورد استعاره است که به صورت‌های مختلف تا به امروز میان ما ایرانیان نیز رواج داشته است. نگرش مقابل با این نوع نگاه به استعاره بر می‌گردد به قرون ۱۸ و ۱۹ میلادی که به مقتضای حال و هوای سیطره یافته بر آن

عصر، نگرش رمانتیک (Romantic view) نام گرفت. در این نگرش خاص، استعاره از قید و بند و چهارچوب محدود زبان ادب خارج شده و به نوعی لازمه زبان و اندیشیدن برای جهان خارج به حساب می‌آید. در ادامه جهت آشنایی بیشتر با این نظریات، به صورت اجمال به تعدادی از آنها پرداخته خواهد شد.

۳-۱. آراء کلاسیک پیرامون استعاره

جهت رسیدن به یک تعریف کلی و آشنایی با اصطلاحات ادبی، مراجعه به فرهنگ اصطلاحات ادبی یکی از امور آغازین است. سیما داد در تعریف استعاره آورده است: «استعاره در لغت به معنی عاریت گرفتن، به عاریت خواستن، ایرمان گرفتن است و یکی از انواع مجاز (نک. مجاز) و عبارت از اضافت (نسبت) مشبّه به (نک. مشبه به) یا مستعار به مشبّه (نک. مشبه) یا مستعار منه که با علاقه باشد...» (داد، ۱۳۸۷: ۲۴). در ادامه کلام، سخن از نظر عموم بلاغیون قدیم به میان می‌آورد که استعاره را به تبعیت از ارسطو تشبیهی فارغ از ادات شبه و مشبّه گفته‌اند. در ادامه افزوده شدن جنبه‌های زیباشناسانه آراء منتقدان متأخر بر این تعاریف را نیز متذکر می‌شود که به موجب تعریف این منتقدان، هر استعاره ابتدا در ذهن شاعر به صورت یک تشبیه پدید می‌آید و سپس شاعر با حذف ادات و تلخیص آن، استعاره را می‌سازد (همان).

در دایره المعارف زبان شناسی، "استعاره" این گونه تعریف شده است: «استعاره صنعتی است که از رهگذر آن، چیزی در ظاهر چیز دیگری به بیان درآید. پس استعاره، ویژگی رایج در همه زبان‌های طبیعی است... با اینکه استعاره از زوایای گوناگون در بسیاری از رشته‌ها مورد مطالعه قرار گرفته، ولی زبان شناسان و دانشجویان زبان‌شناسی، آن را در اصل گونه‌ای پاره‌گفته زبانی می‌دانند که توسط گوینده تولید، و توسط شنونده پردازش می‌شود» (اشر، ۱۹۹۴: ۲۴۵۲).

ارسطو در واقع نخستین کسی است که در شعر شناسی (Poetics) و فن بیان (Rhetoric)، به تبعیت از اصل قیاس، استعاره را نیز گونه‌ای از مقایسه ضمنی به شمار آورد- که گاه از نظریه قیاس (Comparison Theory) با عنوان نظریه تشبیه

(Simile Theory) نیز یاد می‌شود. به نقل از آرنتی^(۲)، طبق این نظریه: «استعاره دو پدیده را با یکدیگر مقایسه می‌کند که یکی از آن‌ها بوسیله واژه یا عبارتی که در معنای صریح به کار رفته بیان می‌شود و دیگری از طریق واژه یا عبارتی که به صورت استعاری به کار رفته است» (فیاضی و دیگران، ۱۳۸۷: ۸۹). به اعتقاد ارسطو، استعاره نوعی مقایسه تلویحی (Implicit Comparison) استوار بر اصل قیاس است. به باور وی استعاره لازم و بایسته نیست و در واقع کاربردش اساساً امری تزئینی است. «ارسطو در بوطیقا [فن شعر] (فصول ۲۱ و ۲۵) و ریطوریکا [فن خطابه] (کتاب سوم) بیشتر از هرجا مفصل به مقوله استعاره می‌پردازد. در تعریف کلی خود - "استعاره عبارت است از استعمال نام چیزی برای چیز دیگر" - چهار نوع از جنس به نوع، از نوع به جنس، از نوع به نوع و بر اساس تمثیل^(۳) بر می‌شمارد» (هاوکس، ۱۳۸۰: ۱۹). نظریات امروزه زبان و ادب فارسی در حوزه علم بیان، متأثر از نظریه قیاس ارسطو است.

همایی در فنون بلاغت و صناعات ادبی جهت رسیدن به یک تعریف جامع از استعاره کلام خود را با تعریف مجاز و انواع آن آغاز می‌کند و با به میان کشیدن بحث علاقه عنوان می‌کند که اگر علاقه میان معنای حقیقی و مجازی علاقه مشابهت باشد آن را استعاره، و اگر چیزی غیر از مشابهت باشد مجاز مرسل می‌نامیم. در ادامه در تعریف استعاره چنین می‌آورد: «و کلمه استعاره در اصل به معنی عاریت خواستن و بعاریت گرفتن است... استعاره عبارت است از آنکه، یکی از دو طرف تشبیه را ذکر و طرف دیگر را راده کرده باشند» (همایی، ۱۳۶۱، ج ۲: ۲۵۰).

شفیعی کدکنی در کتاب صور خیال در شعر فارسی، بحث خود پیرامون استعاره را با پریشانی تعاریف در کتب بلاغت پیشینیان در باب استعاره آغاز می‌کند و این پریشانی را نشان از تزلزل ایشان می‌داند. وی از تعبیر ارسطو آغاز می‌کند که: «تشبیه همان استعاره است؛ با اندکی اختلاف» (۱۳۵۰: ۸۵). در ادامه به اختلاف میان صاحبان آراء پیرامون استعاره و تشبیه می‌پردازد و نظریات قاضی جرجانی در قرن چهارم را مطرح می‌سازد. قدیمی‌ترین تعریف از استعاره - به مفهوم رایجش - را از آن جاحظ در البیان و التّبیین چنین می‌آورد: «استعاره نامیدن چیزی است جز به نام اصلیش، هنگامی که جای آن

چیز را گرفته باشد». در ادامه تعاریف مختلفی از عبدالله ابن معتر، رمانی، ابن اثیر، ابوهلال، سکاکی و... می‌آورد و در نهایت خود معتقد است که: «شاید بتوان گفت که اغلب استعاره‌های شعری سابقه زمانی تشبیه دارد، یعنی در آغاز تشبیهی است و در طول زمان، با خوگرشدن ذهن‌ها و دریافت ارتباطات میان دو سوی تشبیه، صورت خیال شاعرانه‌ای که رنگ تشبیه دارد و دارای اجزای بیشتری است، خلاصه می‌شود و بگونه استعاره در می‌آید» (همان، ۹۳).

کوروش صفوی در کتاب درآمدی بر معنی‌شناسی، کتاب "معانی القرن" ابو ذکریا یحیی بن زیاد کوفی ملقب به فرّاء (متوفی ۲۰۷ ه.ق) را نخستین پژوهش در زمینه صناعات ادبی می‌داند و اشاره می‌کند که «در همین کتاب است که به نمونه‌هایی از استعاره در قرآن اشاره شده است. فرّاء استعاره را نامیدن چیزی جز به نام اصلیش معرفی می‌کند و همین تعریف است که جاحظ (متوفی ۲۲۵ ه.ق) نیز الگوی کار خود قرار می‌دهد». در ادامه به این مقوله اشاره می‌شود که «دقیق‌ترین پژوهش در زمینه استعاره را می‌توان به عبدالقاهر جرجانی (متوفی ۴۷۴ ه.ق) نسبت داد. آنچه جرجانی درباره استعاره به دست می‌دهد الگوی کارهای پس از او قرار می‌گیرد و کم و بیش بدون تغییری محسوس تا به امروز در مطالعات سنتی دیده می‌شود. بر اساس آرای جرجانی، استعاره نوعی جانشینی معنایی بر حسب تشابه است و این دقیق‌ترین تعریفی است که درباره این فرایند می‌توان به دست داد» (۱۳۷۹: ۲۶۶-۲۶۵).

جلیل تجلیل نیز در تعریف استعاره می‌آورد: «استعاره تشبیهی است که یکی از دوسوی آن ذکر نشود و به عبارت دیگر استعمال واژه‌ای در معنی مجازی آن است بواسطه همانندی و پیوند مشابهتی که با معنی حقیقی دارد» (تجلیل، ۱۳۶۹: ۶۳). کزازی نیز استعاره را تشبیهی می‌داند که سخنور آن را هنری تر ساخته و در تعریف آن آورده است: «...بنیاد ماندگی در تشبیه بر مانسته نهاده شده است. اما در استعاره سخنور بر این ماندگی خرسند نیست... از این روی، مانده و مانسته را با هم درمی آمیزد و یکی می‌کند. در چشم او، مانده، در آن ویژگی که آن را به مانسته می‌پیوندد آن چنان به مانسته می‌ماند که نمی‌توان در میانه آن دو جدایی نهاد... از این روی، نیازی نیست که در سخن یادی از مانده برود» (کزازی، ۱۳۶۸: ۹۴).

بر خلاف آراء کلاسیک در باب استعاره، نظریه‌های رمانتیک، اغلب استعاره را به عنوان پدیده‌ای شناختی مطرح می‌کنند نه زبانی؛ لذا هرآنچه در زبان ظاهر می‌شود به واقع نمودی از استعاره است. در ادامه به رویکرد معاصر استعاره پرداخته خواهد شد که بیشتر مبتنی بر آراء معنی‌شناسان شناختی است.

۳-۲. آراء معاصر (رمانتیک) پیرامون استعاره (با تأکید بر نظریه‌های معنی‌شناسان شناختی)

قبل از پرداختن به نظریات معاصر پیرامون استعاره بد نیست تعریف کوتاهی از علم معنی‌شناسی و تقسیمات آن ارائه گردد. مطالعه «معنی» از دیر باز مورد توجه فلاسفه، منطقیون و زبان‌شناسان قرار داشته است. در سنت مطالعه معنی، معنی‌شناسی را به سه شاخه عمده معنی‌شناسی فلسفی، معنی‌شناسی منطقی و معنی‌شناسی زبانی تقسیم بندی می‌کنند. شاخه مطمح نظر ما معنی‌شناسی زبانی است که از اصطلاح *semantique* فرانسه نشأت می‌گیرد و برای نخستین بار از سوی م. بره‌آل (M.Breal) معرفی شد. در این شاخه، توجه معطوف به خود زبان است و معنی‌شناسی با مطالعه معنی به دنبال کشف چگونگی عملکرد ذهن انسان در درک معنی از طریق زبان است (صفوی، ۱۳۷۹: ۲۸ و بورشه و دیگران، ۱۳۸۶: ۳۰۰). در مقاله «زبان‌شناسی شناختی و استعاره»، معنی‌شناسی شناختی این‌گونه تعریف شده است: «معناشناسی شناختی، بخشی از زبان‌شناسی شناختی محسوب می‌شود که بر مدل‌ها و ساز و کارهای شناختی که ورای فعالیت‌های زبان ما قرار دارد- و آن‌ها را ممکن می‌سازند- تأکید می‌کند» (گلفام و یوسفی داد، ۱۳۸۱: ۶۱).

از زمان روی کار آمدن معنی‌شناسی زبانی به عنوان یک علم، مقوله استعاره به عنوان یک ابزار زبانی مورد توجه نظریه‌پردازان این شاخه علمی قرار گرفت که- در نخستین مرحله مطالعات معنی‌شناختی که جنبه تاریخی داشت- طبق دیدگاه آنان، می‌توان استعاره را به عنوان دلیل ممکن تغییرات معنایی در نظر گرفت. «معنی‌شناسی شناختی در مطالعات خود نقش عمده ای برای استعاره قائل شده‌اند و آن را ابزار

مناسبی برای تشخیص چگونگی اندیشیدن و رفتارهای زبان می‌دانند. به این ترتیب می‌توان مدعی شد که میان دو نگرش کلاسیک و رمانتیک به استعاره، این دسته از معنی‌شناسان پیرو نگرش رمانتیک بوده و به نوعی به بسط این نگرش دست یازیده‌اند (صفوی، ۱۳۷۹: ۳۶۹). زبان‌شناسان شناختی معتقدند که تمایل انسان به الگوگیری از افعال فیزیکی برای افعال ذهنی، ریشه‌ایجاد ارتباط میان واژه‌هاست. به عنوان مثال، استفاده اهل زبان از «شنیدن» به جای «اطاعت کردن»، «گرفتن فیزیکی» به جای «درک کردن» و... نمونه‌ای از این تمایلات است.

اصطلاح معنی‌شناسی شناختی را که نگرشی در مطالعه معنی به شمار می‌آید، نخستین بار جورج لیکاف (George Lakoff) در مقاله‌ای با همین عنوان (Cognitive Semantics) مطرح نمود. طبق این نگرش، دانش زبانی انسان مستقل از اندیشیدن و شناخت نیست و با این دیدگاه، در نقطه مقابل آراء زبان‌شناسانی چون چامسکی (Chomsky) و فودور (Fodor) قرار می‌گیرد که دانش ساخت‌ها و قواعد زبان را از دیگر فرایندهای ذهنی انسان، از جمله اندیشیدن، جدا می‌دانند (صفوی، ۱۳۸۲: ۶۶ و ۶۵).

«جورج لیکاف و مارک جانسون [Mark Johnson] در سال ۱۹۸۰ در کتاب استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم (Metaphors we live by)، دریچه جدیدی به سوی مطالعات استعاره‌گشودند. به باور آنان، نظام مفهومی ذهن بشر که اندیشه و عمل انسان بر آن استوار است در ذات خود ماهیت استعاری دارد» (فیاضی و دیگران، ۱۳۸۷: ۹۱). به اعتقاد لیکاف و جانسون، استعاره تنها موجب افزایش وضوح و نیز درک بهتر اندیشه‌های ما نیستند، بلکه حتی در مرحله عملی نیز ساختار ادراک‌ها و دریافت‌های ما از جهان خارج را شکل می‌دهند و نظام مفهومی هر روزه ما، که بر اساس آن فکر و عمل می‌کنیم، ماهیتی اساساً مبتنی بر استعاره دارند. مبنای نظریه لیکاف و جانسون بر دو فرض بنا شد: نخست اینکه استعاره تنها مربوط به زبان ادبی نیست و به نوعی در کاربرد روزمره زبان جاری و ساری است، و دوم آنکه استعاره ریشه در نظام مفهومی زبان دارد و در واقع پدیده‌ای زبانی نیست. رویکرد لیکاف و جانسون به

استعاره، «نظریه معاصر استعاره» (Contemporary Theory of Metaphor) نامیده می‌شود.

مایکل ردی (Michael Reddy) از دیگر صاحب‌نظرانی است که نظریه جالبی در باب استعاره مطرح کرده و آن را «استعاره مجرا» (The Conduit Metaphor) نامیده است. وی معتقد است که شیوه بیان ما درباره زبان، کمابیش براساس استعاره‌های پیچیده «تصوّرات، اشیاء هستند»، «اصطلاحات زبانی، ظرف هستند» و «ارتباط، فرستادن است» نظام‌مند شده است. طبق نظریه وی، چنانچه شخص سخن می‌گوید، در واقع تصوّرات را درون ظرف اصطلاحات و واژگان قرار می‌دهد و آن‌ها را از طریق ارتباط (عامل مجرای) برای مخاطب می‌فرستد و برای اثبات ادعای خود بیش از صد نوع اصطلاح رایج را ذکر می‌کند که برای مثال «سخت می‌شد آن مفهوم را به او رساند» نمونه‌ای از آن مثال‌هاست.^(۴)

دیوید لی (David Lee) نیز از جمله معاصرانی است که در باب استعاره به عنوان یک پدیده شناختی و طرح‌واره‌های آن پدیده این‌گونه آورده است: «استعاره از آن جهت پدیده‌ای شناختی است که انسان مجموعه‌ای از پدیده‌ها را با توجه به مجموعه دیگری از پدیده‌ها درک می‌کند... رابطه استعاری زبان، واژه واحدی را برای پدیده‌هایی که به حوزه‌های متفاوتی تعلق دارند به کار می‌برد»^(۵) (فتیاضی و دیگران، ۱۳۸۷: ۹۳).

مبحث استعاره در میان فلاسفه نیز فراوان مورد بررسی قرار گرفته است که مطالعات و نظریات ارائه شده توسط ریکور از جایگاه ممتازی برخوردار است. «پل ریکور (Paul Ricoeur) فیلسوف معاصر فرانسوی، از جمله نظریه‌پردازان برجسته‌ای است که در شاخه هرمنوتیک ادبی آراء ویژه‌ای دارد. او یکی از بزرگترین فلاسفه است که پدیدارشناسی، هرمنوتیک، اگزیستانسیالیسم، نظریه تعالی کانت، روان‌کاوی، نظریه ادبی، نظریه سیاسی و فلسفه تحلیلی زمینه‌های متفاوتی هستند که ریکور در آن‌ها تخصص دارد» (احمدی، ۱۳۷۲: ۶۱۵: ۲). وی نقش استعاره را به عنوان شیوه و ابزاری توضیح می‌دهد که به وسیله آن معانی جدید در زبان ظهور پیدا می‌کنند. وی در مسیر عقاید برخی نویسندگان معاصر، تمام فرضیه‌های سنت بلاغی پیشینیان را مورد تردید

قرار می‌دهد و نظریه متفاوتی در باب استعاره ارائه می‌دهد. او می‌گوید: «استعاره نه تنها صرف زینت گفتار نیست، بلکه به عنوان روشی است که معانی جدید [از طریق آن] وارد زبان می‌شود... از مجموع تحلیل‌های ریکور دو نتیجه بدست می‌آید: اول اینکه یک استعاره واقعی در معنی خودش - نه صرف جایگزینی یک لغت به جای دیگری - غیر قابل ترجمه است، زیرا استعاره معنا را می‌سازد. دوم اینکه یک استعاره صرفاً یک زینت در زبان نیست، بلکه شامل آگاهی جدید و شیوه‌های جدید از صحبت کردن درباره واقعیت است» (نقوی، ۱۳۸۶: ۸۴ و ۸۳).

علاوه بر علوم بلاغی، زبان شناسی و فلسفه، مبحث استعاره مورد نظر دیگر علوم نیز قرار گرفته است و روز به روز یافته‌های جدیدی در این زمینه ارائه می‌شود. «از سال‌های پایانی دهه ۱۹۵۰ میلادی به بعد، بحث درباره جایگاه استعاره در مطالعات زبان شناسی بالا گرفت... از زمان فروید به بعد، رابطه میان تحلیل استعاره و روانکاوی به شکلی ماندگار برقرار ماند... همین روش در تشخیص ساختهای روانی غالب یک جامعه زبانی یا مجموعه‌ای از پیش الگوها نیز بکار گرفته شده است... اخیراً پدیده استعاره از منظر رفتارشناسی روان شناختی نیز مورد مطالعه قرار گرفته است و دلیلی برای کنش و واکنش اجتماعی - روانی تلقی گردیده است» (بورشه و دیگران، ۱۳۸۷: ۳۰۱-۳۰۰).

۴. طرح واردهای تصویری و استعاره جهت گیرانه در شعر احمد شاملو

مکتب شناختی را می‌توان جدیدترین مکتب معرفی شده در حوزه زبان‌شناسی برشمرد که به رغم ارائه مقالات و کتاب‌های درخور توجه در این حوزه، باز هم جایگاه پرداختن به آن، ویژه است. طرح نظریه‌های جدید پیرامون استعاره، موجبات بوجود آمدن ساخت‌های بنیادین خاصی تحت عنوان «طرح واردهای تصویری» (Image schemas) یا «فضاهای ذهنی» (Mental spaces) گشت. بحث طرح واردهای تصویری از ساخت‌های مورد توجه و حائز اهمیت در پژوهش‌های معنی شناسان شناختی است. «به نظر جانسون، تجربیات ما از جهان خارج ساخت‌هایی در ذهن ما پدید می‌آورد که ما آن‌ها را به زبان خود انتقال می‌دهیم. این ساخت‌های مفهومی همان طرح‌های تصویری‌اند» (صفوی، ۱۳۸۲: ۶۸). به اعتقاد معنی شناسان، انسان تجربیاتی را از جهان خارج کسب و در ذهن خود به

صورت مفاهیمی انبار می‌کند، این مفاهیم باید بتوانند در ایجاد ارتباط به کار روند لذا ماهیتی قراردادی و اختیاری دارند. در قالب بیانی ساده‌تر، یک طرح تصویری، ساختی مفهومی است که نمودش در زبان ما بر حسب تجربه ما از جهان خارج است. در این مقاله، ضمن معرفی استعاره فضا‌مدار به عنوان یک استعاره جهت دار، به مهمترین طرح واره‌های تصویری نیز پرداخته خواهد شد و همچنین بازخورد و بکارگیری این مقوله‌ها در آثار مورد نظر و انتخابی از احمد شاملو نیز مطمح نظر خواهد بود. هدف بر آن گمارده شده تا نهایت دقت در استخراج شاهد مثال‌های بیان شده و نیز آماری که ارائه خواهد شد مصروف گردد تا بتوان نتایجی دقیق و صحیح به مخاطب ارائه نمود.

۴-۱. استعاره فضا مدار

استعاره‌های فضا مدار (Spatialization Metaphors) از گونه استعاره‌های جهت‌گیرانه (Orientational Metaphors) می‌باشند که لیکاف و جانسون استعاره‌های جهت گیرانه را سوای استعاره‌های مفهومی - که یک مفهوم را در چهارچوب مفهومی دیگر سازمان می‌داد - می‌دانند. این گونه استعاره‌ها عمدتاً از جهت گیری‌ای فضایی مثل بالا-پایین، درون- بیرون و... ناشی می‌شوند. تأکید بیشتر در باب این نوع استعاره، جهات بالا و پایین است و مفاهیمی چون درون و بیرون، چپ و راست و... را در گونه‌های دیگر استعاری مورد کنکاش قرار می‌دهند. در یک تقسیم بندی کلی، می‌توان گفت کمابیش تمام مطلوب‌ها بالا و تمامی نامطلوب‌ها پایین قرار دارند. جهت درک بهتر موضوع، به ارائه مثال‌هایی پرداخته می‌شود:

{شادی، آگاهی و تسلط بالا است و اندوه، عدم آگاهی و تحت سلطه بودن پایین است}.

۱. از شدت خوشحالی دارم پرواز می‌کنم.
۲. روی این قضیه حسابی اشراف داره.
۳. پاشو مثل مرد وایستا تا همه بدونن توانایش رو داری.

۴. تو کنج عزلت خونه کردی که چی؟

۵. دراز به دراز عینِ خنگا افتاده یه گوشه.

۶. از اریکه قدرت به زیر افتاد.

همانطور که ملاحظه می‌شود، موارد ۱، ۲ و ۳ که آبستن اموری مطلوبند در بالا و موارد ۴، ۵ و ۶ که در نقطه مقابل قرار دارند در پایین هستند. البته ذکر این نکته لازم است که مطالب بیان شده دارای مصونیت نیستند بلکه ممکن است در فرهنگ‌های مختلف دستخوش تغییر واقع شوند؛ برای نمونه از جمله مللی که دارای فرهنگی متعالی و خاص می‌باشد کشور خود ماست. طبق تقسیم بندی لیکاف و جانسون، عقل در بالاترین مرتبه قرار دارد اما در ادبیات عرفانی ما، گاه عشق و احساس بر عقل چیره می‌شوند- که البته در اینجا به صورت کلی مطالب گفته می‌شود و ما به تقسیم‌بندی عقل کاری نداریم- نمونه دیگر، بحث مرگ است که با ارائه نمونه‌هایی از شعر شاملو، به آن مقوله نیز پرداخته خواهد شد.

«دفترهای سپید بی گناهی

به تشتی چوبین

بر سر

(شاملو، ۱۳۷۹: ۵۵)

معطل مانده بر دروازه عبور».

در میان زنان و اغلب زنان روستا، که جهت شستن ظروف و البسه به سوی قنات حرکت می‌کنند، تشت حاوی لباس‌های چرک یا ظروف نشسته را در بغل و کنار می‌گیرند و پس از شستن، آن‌ها را درون تشت بر سر می‌نهند و به خانه برمی‌گردند. شاملو نیز دفاتر سپید بی گناهی را که مبراً از هر نوع آلودگی اند، درون تشتی بر سر- بالاترین و برترین عضو بدن- متصور است و از این طریق به پاکی مرتبه ای والا بخشیده است.

«می‌خواهم خواب اقاکیاها را بمیرم.

خیال گونه

در نسیمی کوتاه

که به تردید می‌گذرد». (شاملو، ۱۳۸۲: ۴۴)

در شاهدِ ارائه شده، کوتاهی نسیم، تردید را پدیدار شده و اگر نسیم استوارتر می‌بود، صفتِ تردید که شاملو به نسیم کوتاه داده به یقین تبدیل می‌شد. تناسبات بکار رفته در گزاره مذکور، استعاره فضا‌مدار را به وجود آورده است.

«...به کوه

که خوش به غرور/ایستاده ست...». (شاملو، ۱۳۷۲: ۵۷)

ایستادگیِ کوه، توأم با غرور و سربلندی است و طبق نظریه استعاره‌های فضا‌مدار، ایستادگی و غرور به نوعی پدید آورنده یکدیگر و لازم و ملزوم همدند.

«به چرک می‌نشیند

خنده

به نوار زخم بندی/اش/ار

ببندی». (شاملو، ۱۳۸۲: ۲۶)

نشستن در تضاد با ایستادن و ایستادگی، صفات ناپسند را از آن خود می‌کند و در اینجا شاملو از اوج به زیر افتادن خنده را، توأم با همنشینی با چرک می‌داند و در ادامه "راستی" را حاوی صفاتی برتر می‌داند که حتی آسمان نیز در برابر این استواری قامت خم می‌کند.

«راست بدان گونه

که عامی مردی

شهیدی؛

تا آسمان بر او نماز برد». (همان، ۳۱)

اگر چه در فرهنگ غرب- و با توجه به آنچه در باب استعاره فضا‌مدار گفته‌اند می‌توان برداشت نمود- مرگ چیزی جز دراز به دراز افتادنِ کالبدِ تن نیست، اما در مقابل، مرگ، طبق فرهنگ متعالی ما، عینِ رهایی و آزاد شدن از زمین و تمام وابستگی‌های آن است،

علی الخصوص در شعر شاملو که مرگ چیزی جز آزاد شدن و پرواز نیست. این نگاه ویژه از سوی شاملو و ادبیات ما به مقوله مرگ، این نکته را اثبات می‌کند که آنچه ارائه می‌شود یک قانون بدون تغییر و استثناء نیست و تمامی این نظریه‌ها در فرهنگ ملل گوناگون می‌توانند دستخوش تغییر و دگرگونی واقع شوند.

«...که بسمل شدن را به جان می‌پذیرم ...»

بس که آزاد خواهم شد

از تکرار هجاهای همهمه

در کشاکش این جنگ بی شکوه! (شاملو، ۱۳۷۲: ۳۷)

همچنین...

«وکوه وار

پیش از آن که به خاک افتی

نستوه و استوار

مرده بودی». (شاملو، ۱۳۸۲: ۳۳)

در شاهد مثال قابل تأمل دوم، شاملو استواری قامت هم‌رمز آزادی‌خواهش را همچون کوهی استوار و نستوه به تصویر می‌کشد که این مردن پیش از به خاک افتادن، اشاره به بستن متهم به عمودی کوفته بر زمین هنگام اعدام و تیرباران - در گذشته - می‌کند که طناب‌های مانع از افتادن، موجب می‌شوند تا از نگاه شاملو مردنی سرافرازانه رقم بخورد.

«و عشق

مرگ رهایی بخش مرا

از تمام تلخی‌ها

می‌آکند.

بهشت من جنگل شوکران‌هاست

و شهادت مرا پایانی نیست». (شاملو، ۱۳۷۲: ۴۷)

شاملو مرگ را با صفت رهایی‌بخش فریاد می‌زند و از شکوه مردن در فواره فریادی سخن به میان می‌آورد و آن را چیزی جز پایان دغدغه‌های زندگی دنیوی نمی‌داند و "پایانی برای شهادت خویش متصور نیست".

۴-۲. طرح‌واره حجمی

طرح‌واره حجمی (Containment Schema) یکی از انواع طرح‌واره‌های تصویری است که مورد بررسی جانسون قرار گرفته است. به اعتقاد وی، انسان از طریق قرار گرفتن در محیط‌های اطراف که معمولاً دارای حجم و بُعد هستند - نظیر اتاق، ماشین، خانه و... - که می‌توانند نوعی ظرف تلقی شوند، و نیز قرار دادن اشیاء مختلف درون ظرف‌های گوناگون، بدن خود را مظلوفی تلقی می‌کند که می‌تواند در ظرف‌های انتزاعی قرار گیرد و یا طرح‌واره‌های انتزاعی از احجام فیزیکی در ذهن خود پدید آورد. در این مقاله به این مبحث، بسط و گسترش داده شده و علاوه بر تصور ظرف تلقی شدن انسان، تمام مفاهیم انتزاعی که در عالم خارج فاقد حجم و بُعد هستند نیز در این مقوله گنجانده شده‌اند. برای درک بهتر، به ارائه چند مثال می‌پردازیم:

۷. بیا بیرون از تو فکر.

۸. افتادم تو فلاکت.

۹. سعی کن تو منجلاّب اینجور فکرا فرو نری.

با دقت در مثل‌های ارائه شده متوجه می‌شویم که ما برای فکر، فلاکت و بدبختی نوعی حجم قائلیم که حکم ظرف را پیدا می‌کنند و انسان به صورت مظلوف درون آن‌ها قرار می‌گیرد.

»ما

بیرونِ زمان

/ایستاده/ایم

(شاملو، ۱۳۸۲: ۷)

با دشنه تلخی در گرده هامان.»

شاملو، زمان را محفظه و ظرفی قلمداد می‌کند که ما بیرون آن ایستاده ایم در حالی که در عالم واقع زمان دارای حجم نیست.

«نگاه از صدای تو ایمن می‌شود».

(همان، ۲۵)

در شاهد مثال ارائه شده، نگاه فاقدِ حجم و بُعد، موجودی متصور شده که حتی از طریق صدا- که آن هم دارای چنین خصوصیتی نیست- احساس ایمنی و آرامش می‌کند و این نگاه خاص به مفاهیم انتزاعی، موجب پدیداری استعاره حجمی می‌شود.

«به انتظار تصویر تو

این دفتر خالی

تاچند

تاچند

ورق خواهد خورد؟».

(شاملو، ۱۳۷۲: ۱۱)

شاعر در اینجا صحبت از دفتر خالی به جای دفتر سفید- یا فاقد نوشته- به میان می‌آورد، گویی دفتر ظرفی است که از طریق کلمات که مظروف‌هایی دارای حجمند- که البته خود این کلمات برای معانی حکم ظرفی را دارند که آن‌ها را در خود جای می‌دهند- باعث پر و خالی شدن ظرف دفتر می‌شوند. اینگونه نگاه به کلمات و معانی، یادآور نظریه مایکل ردی با عنوان «استعاره مجرا»ست که به صورت اجمالی به آن اشاره شد.

«و نجوای اورادش

لخت لخت

آسمان سیاه را می‌انباشت».

(شاملو، ۱۳۷۹: ۳۴)

از نظرگاه احمد شاملو، نجوای اوراد دارای حجمی با قابلیتِ پرکردن فضا را دارند که آسمان سیاه را- که به صورت ظرفی متصور شده- اشغال می‌کنند و به قول شاعر لخت لخت می‌انبارند.

«چون اندیشه به گوراب تلخِ یادی در افتد

فریاد

شرحه شرحه برمی‌آید». (همان، ۴۵)

"یاد" که مفهومی انتزاعی است، علاوه بر گرفتن صفت تلخ، گویایی تصوّر شده که دارای عمق و حجم است و اندیشه به ژرفای آن سقوط می‌کند و فریاد نیز - همچون اندیشه که حجیم صورت بسته - شرحه شرحه چون تکه‌های پاره پاره گوشت از گلو بیرون می‌آیند.

۳-۴. طرح‌واره حرکتی

از دیگر انواع طرح‌های تصویری، طرح‌واره حرکتی (Path Schema) است. «به اعتقاد جانسون، حرکت انسان و مشاهده حرکت سایر پدیده‌های متحرک، تجربه‌ای در اختیار انسان قرار داده تا طرح‌واره‌ای انتزاعی از این حرکت فیزیکی در ذهن خود پدید آورد و برای آنچه قادر به حرکت نیست، چنین ویژگی‌ای را در نظر بگیرد» (صفوی، ۱۳۷۹: ۳۷۵). ما همواره در گفتمان‌هایمان در طول شبانه‌روز تغییراتی را مشاهده می‌کنیم که گویا نمودار مسیری حرکتی‌اند و آدمی برای رسیدن به آن‌ها بایستی از نقطه‌ای آغاز کند تا به نقطه پایان برسد و این حرکت و گذر، نیازمند زمان است که به طور پنهان یا آشکارا در این طرح‌واره مطرح است. برای درک بهتر، به ایراد نمونه‌هایی می‌پردازیم:

۱۰. آخرش یه روز به حرف من می‌رسی.

۱۱. این قصه سر دراز دارد.

۱۲. دوستی با آدمای ناباب آخرش تورو به ترکستان هدایت می‌کنه.

همانگونه که ملاحظه می‌شود، تصوّر رسیدن به مقصود حرف با طی کردن مسیری آبستن زمان، یا سر و ته داشتن قصه همچون مسیری طولانی و یا رسیدن به مکانی نامعلوم در جریان رفاقت با دوستان ناباب، همه و همه برگرفته از تجربیاتی است که در تشریح موضوع به آن‌ها اشاره شد.

«من ایستاده بودم

تا زمان

لنگ لنگان

از برابرم بگذرد». (شاملو، ۱۳۷۲: ۴۲)

تصور لنگان لنگان قدم برداشتن زمان که مفهومی است انتزاعی و گذشتنش از برابر شاعر، تداعی کننده تابلویی پویا و روان است که اگرچه صفت لنگ لنگان، حرکت ذهن را با دست اندازهایی روبرو می‌سازد اما نمی‌تواند مانع حرکت در امتداد یک مسیر طولانی شود.

«در مردگان خویش

نظر می‌بندیم

با طرح خنده‌یی،

و نوبت خود را انتظار می‌کشیم

بی هیچ

خنده‌یی!» (شاملو، ۱۳۸۲: ۸)

انگاره ذهنی مرگ به عنوان صفی طولانی که ما در طول آن چشم انتظار رسیدن نوبت مان هستیم، تصویری است که شاملو فراوان در شعر خود بکار برده است و این حرکت به سوی مرگ را کاروانی می‌داند که ما همچون مسافران آن هر لحظه شاهد رسیدن یکی از همسفرانمان به دیار مقصودیم.

«و پاکیزگی این آب

با جان پر عطش

کوچ را

همسفر خواهد شد». (شاملو، ۱۳۷۲: ۷)

در اینجا آب، آب گوارای کوچیدن به سوی معبود ازیست که در چند گزاره بالاتر شاعر عطشانش مانده است.

«و بدین نمط

شب را غایتی نیست

نهایتی نیست». (همان، ۱۵)

شاید در نگاه اول، آوردن صفات غایت و نهایت برای شب، صرفاً تداعی کننده واحد زمان باشد. اما در حقیقت، شب همچون مسافری است که در مسیر دائمی خویش در حال حرکت است و این حرکت در درون خود، زمان را مستتر است.

گونه‌ای دیگر از طرح‌واره حرکتی که در آن طی میسر، درونی‌تر صورت می‌پذیرد و به نوعی تغییر حالت در آن مطرح است - نه یک حرکت عینی و فیزیکی -، استعاره حرکتی استحاله‌ای است. در استحاله یک چیز به چیز دیگر هم نوعی حرکت مطرح است اما این حرکت بصورت ضمنی و درونی بوده و لزوماً فیزیکی نیست. برای نمونه رشد انسان از کودکی به بزرگسالی گویای حرکتی است که در درون صورت می‌پذیرد. برای نمونه:

«تا از سبزینه نارس خویش

سرخ برآید». (شاملو، ۱۳۷۹: ۴۰)

و یا در شاهد مثال بعدی، به رویش جرمی در اندیشه اشاره می‌شود که گویای حرکتی ضمنی و درونی است که در شعر شاملو تجلی یافته است.

«با پیشانی بلندت به جرمی اندیشیدی

که در پوسته می‌رُست». (شاملو، ۱۳۸۲: ۵۲)

۴-۴. طرح‌واره قدرتی

طرح‌واره قدرتی (Force Scema)، از دیگر طرح‌واره‌های ارائه شده توسط جانسون است که نسبت به دو طرح‌واره قبلی حالات مختلفی را پذیراست. انسان در طول زندگی، گاه با مشکلات و موانعی برخورد می‌کند که همچون سدّی مستحکم در مقابلش قرار دارند و قابلیت انعطاف‌پذیری موجب می‌شود تا در جهت رفع این مشکل، حالات و راه‌حل‌های متفاوتی در ذهن نقش ببندد؛ بدین ترتیب، طرحی انتزاعی از این برخورد فیزیکی در ذهن انسان صورت می‌بندد که باعث می‌شود وی این حالات و کیفیات را منسوب به پدیده‌هایی کند که در عالم واقع فاقد آن ویژگی‌اند.

نخستین نوع طرح قدرتی آن است که آدمی در مسیر حرکت با سدّی مواجه شود که جز قطع مسیر و ناتوانی از عبور چاره دیگری نداشته باشد. برای درک بهتر به نمونه‌های ۱۳ و ۱۴ توجه شود:

۱۳. واسه گرفتن امضا به هر دری که زدم بسته بود.

۱۴. گرفتار مخمصه ای شدم که از دست هیچ کس کاری برنمیاد.

در این مقاله این نوع طرح واره، طرح واره قدرتی نوع ۱ نامگذاری شده است. دومین نوع طرح واره قدرتی، آبستن سه حالت متفاوت است. اول آنکه در مقابله با سدّ پیش رو بتوان آن را شکست و به حرکت رو به جلو ادامه داد و به قدرت از میان آن عبور کرد. برای درک این وضعیت می‌توان به شواهد ۱۵ و ۱۶ توجه کرد:

۱۵. به هر جون کندنمی بود تونستم به اون قضیه فیصله بدم.

۱۶. هرکی بخواد سدّ راهم بشه، خودم شرّش رو از سرم کم می‌کنم.

این حالت نیز طرح واره قدرتی نوع ۲-۱ نامگذاری شده است.

حالت دوم آنکه انسان بتواند با گذر از کنار سدّ به راه خود ادامه دهد و با دورزدن مانع، در همان مسیر مستقیم اولیه پیش برود. به مثال‌های ۱۷ و ۱۸ توجه شود:

۱۷. طوری دورش زدم که به عقل جن هم خطور نمی‌کنه.

۱۸. اگه جای تو بودم بی خیال کلنجار باهاش می‌شدم و راه خودمو می‌رفتم.

این طرح واره نیز، طرح واره قدرتی نوع ۲-۲ نامگذاری شده است.

حالت سوم آن است که انسان با انتخاب مسیر دیگری، راه تازه ای را در پیش بگیرد اما باید اشاره کرد که انتخاب مسیر دیگر به معنی دست یافتن به پشت سدّ نیست بلکه تغییر مسیر است. شواهد ۱۹ و ۲۰ موجب فهم بهتر مسئله می‌شوند:

۱۹. اگه لجبازی نمی کرد الان پشت میز نشین بود.

۲۰. هی بهت گفتم این راهش نیست ولی تو آخرش کار خودتو کردی، بیا اینم

آخر عاقبت!

سومین نوع طرح‌واره قدرتی حالتی است که در آن انسان موفق به گذر از سدّ پیش‌رو می‌شود و با تلاش و قبول سختی و کنار زدن سدّ مذکور، به راه خود ادامه می‌دهد. شواهد ۲۱ و ۲۲ گویای بهتر این حالتند:

۲۱. طوری به آنچه که می‌خواستم رسیدم که همه انگشت به دهن موندند.

۲۲. اراده مصمّم واسه رسیدن به ریاست اداره منو واسه کنار زدن هر مشکلی
ورزیده کرده!

در مقاله حاضر، این گونه طرح‌واره نیز طرح‌واره قدرتی نوع ۳ نامگذاری شده است.
«من از آن گونه با خویش به مهرم

که بسمّل شدن را به جان می‌پذیرم» (شاملو، ۱۳۷۲: ۳۷)

شاملو به مهر با خویشتن، دست از جان می‌شوید و با تلاش و سعی در صدد رفع مشکل و عبور از سدّ پیش‌روست و از این پایان ناخرسند نیست. (نوع ۲-۱)
«می‌خواهم خواب اقایاها را بمیرم

...

حتّا اگر

زنبق کبود کارد

بر سینه ام

گل دهد». (شاملو، ۱۳۸۲: ۴۵-۴۴)

شاملو با آرزوی مردن خواب اقایاها، به هر قیمتی که شده می‌خواهد به خواسته‌اش برسد حتّی اگر زخم زنبق کارد کبود را بر سینه احساس کند و در نهایت با این تلاش گویا به خواسته خود نیز می‌رسد. (نوع ۲-۱)

«و بدین رسالت

دیری ست

تا مرگ را

فریفته ام». (همان، ۳۶)

در شاهد مثال ارائه شده، شاعر مرگ را می‌فریبد و با این مسیر در پیش گرفته
گویی آن را دور می‌زند و سپس به همان مسیر اولیّه خویش گام می‌نهد. (نوع ۲-۲)
«هنگامی که مجابم کرد

دختر بچه ئی بیش نبود:

نهالی خرد

در معرضی بی آفتاب». (شاملو، ۱۳۷۹: ۲۵)

شاملو در این گزاره، سخن از مجاب شدن به میان می‌آورد؛ انگار دختر بچه پاگرفته
در اکنون زمان، شاعر را به تغییر مسیر و انتخاب راهی دیگر ناگزیر کرده است. (۲-۳)
«شعر

رهائی است

نجات است و آزادی» (شاملو، ۱۳۷۲: ۷)

آغاز دفتر شعر "مرثیه‌های خاک" با گزاره‌ای حاوی پیام آزادی و تلاش و تکاپو
جهت رسیدن به این مهم با ابزاری به نام «شعر»، که به قول بسیاری از بزرگان کارتر از
زبان شمشیر است و به نوعی با این حربه به مبارزه با سدّ پیش روی خویش، موفق به
عبور از آن می‌شود و با جدّیت تمام آن را مرتفع می‌سازد و از مقابل خود به کناری
می‌زند. (نوع ۳)

«خدایی

دیگرگونه

آفریدم». (شاملو، ۱۳۸۲: ۳۲)

این شاهد مثال نیز، همچون شاهد پیشین، سخن از رفع مشکل و کنار زدن سدّ
پیش رو می‌کند که شاملو تسلیم به قضای پیش آمده نمی‌شود بلکه دست به آفرینش
دیگرگونه خدایی می‌زند. (نوع ۳)

با توجه به مطالعات و بررسی‌های صورت گرفته در مورد موضوعات مطرح شده در این مقاله و نیز خوانش چندین و چندباره سه اثر مورد نظر از دفاتر شعری شاملو، بازخورد و تعداد بکارگیری این گونه طرح‌واره‌ها به شرح جدول زیر می‌باشد:

استعاره فضامدار	طرح‌واره حجمی	طرح‌واره حرکتی	طرح‌واره قدرتی				
			۱	۱-۲	۲-۲	۳-۲	۳
مرثیه‌های خاک (۴۵-۴۸)	۵	۲۲	۱۷	۳	۴	۰	۱
ابراهیم در آتش (۴۸-۵۲)	۱۷	۲۱	۱۹	۱	۸	۱	۲
حدیث بی قراری ماهان (۵۱-۷۸)	۱۰	۲۷	۱۷	۱	۰	۰	۳

۵. نتیجه

تعاریف مختلف در باب استعاره و نگاه‌های متفاوت از منظرهای خاص به این پدیده، حکایت از اهمیت آن در میان علوم گوناگون می‌کند. آراء کلاسیک پیرامون استعاره به پیروی از تعریف ارسطو و بر اساس اصل قیاس و تشابه، استعاره را صرفاً امری زینتی و مخصوص زبان ادب به شمار می‌آورند. با گذشت زمان و روی کار آمدن مکاتب جدید علمی همچون مکتب شناختی، نگاه به این مقوله سمت و سویی خاص به خود گرفت. طبق نظریه معنی‌شناسان شناختی، استعاره در واقع بازنمود ادعایی است که به عنوان یکی از اصول اساسی در زبان‌شناسی شناختی مطرح گشته و بر این اساس دو مقوله تفکر و زبان در هم تنیده شده‌اند. نظریه معاصر استعاره بر این باور است که نه تنها استعاره امری تزئینی و صرفاً مخصوص زبان ادبی نیست، بلکه در عمل و اندیشه هر روز ما ساری است و جریان دارد. به عقیده صاحب‌نظران این عرصه، استعاره وسیله‌ای است

جهت درونی کردن و مفهوم‌سازی یک پدیده انتزاعی بر اساس تجربه‌ای ملموس. مفاهیم بنیادین و ساختارهایی همچون طرح‌های تصویری، حاصل چنین نگاهی به استعاره است که از سوی معنی‌شناسان شناختی- علی الخصوص جورج لیکاف و مارک جانسون- ارائه شد. بر اساس آمار بدست آمده از دفاتر مورد کندوکاو شاملو در این مقوله می‌توان به نتایجی دست یافت که حاصل چنین است:

در هر سه اثر مورد مطالعه، استعاره فضا‌مدار، طرح وارء حجمی و قدرتی به نسبت از نوسان زیادی برخوردار نبودند اما می‌توان سیری صعودی را با توجه به مقوله زمان سرایش در این آثار مشاهده کرد. این افزایش کاربرد می‌تواند حاصل پختگی روح شاعر و نازک شدن پوسته احساس وی باشد که موجب نگاهی خاص به پدیده‌های اطراف می‌شود و حجم و حرکت به پدیده‌های انتزاعی می‌بخشد تا در ضمیر خود راحت‌تر بتواند با آن‌ها ارتباط برقرار کند. در مقابل، استفاده از طرح وارء قدرتی در دو اثر «مرثیه‌های خاک» و «ابراهیم در آتش» که هر دو اثر حاصل سروده‌های پیش از انقلاب شاملوست به نسبت بیشتر از «حدیث بی قراری ماهان» است که بیشتر سروده‌های بعد از انقلاب را در خود جای داده است. پررنگ تر بودن طرح وارء قدرتی در دو اثر قبل از انقلاب وی و نیز عینی‌تر بودن تکاپو برای کنار زدن مشکلات و سدهای پیش رو بر می‌گردد به روح آزادی‌خواه و روحیه مبارزه‌طلب شاملو که با رویش گل انقلاب به آنچه می‌خواست منتج شد، لذا در «حدیث بی قراری ماهان» چندان تکاپویی برای آنچه حاصل آمده به چشم نمی‌خورد؛ فراوان بودن طرح وارء قدرتی نوع ۲-۱ و نیز ۳، خود بیانگر این روحیه آرمان‌خواه است.

یادداشت‌ها:

۱. جهت کسب آگاهی بیشتر مراجعه شود به:

نقد آثار شاملو اثر عبدالعلی دستغیب، سفر در مه اثر تقی پورنامداریان، گزند باد اثر سید عطاءالله مهاجرانی، یک هفته با اخوان اثر مهدی خوان لنگرودی، انگشت و ماه اثر ع.پاشایی، بامداد و همیشه اثر آید سرکیسیان و...

2. Ortony, Andrew (1997). Metaphor and Thought, Cambridge, Cambridge University press.

۳. قلاب و متن درون آن مربوط به مقاله پیش روست.

۴. جهت‌آشنایی بیشتر با استعاره مجرا مراجعه شود به مقاله مایکل ردی با عنوان «استعاره مجرا: نمونه‌ای از چهارچوب مغایرت زمان ما درباره زبان» ترجمه شده در کتاب «استعاره: مبنای تفکر و زیبایی‌آفرینی».

5. Lee, David (2001). Cognitive Linguistics, Oxford, Oxford University press

منابع و مأخذ:

- احمدی، بابک، (۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن*. ج ۲. تهران: مرکز.
- بورشه، ت و دیگران، (۱۳۸۶). *زبان‌شناسی و ادبیات*. ترجمه کورش صفوی. تهران: هرمس.
- پاشایی، ع، (۱۳۸۸). *نام همه شعرهای تو؛ زندگی و شعر احمد شاملو*. ج ۲. تهران: ثالث.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۱). *سفر در مه: تأملی در شعر شاملو*. تهران: نگاه.
- تجلیل، جلیل، (۱۳۶۹). *معانی و بیان*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- داد، سیما، (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۲). *ارسطو و فن شعر*. تهران: امیرکبیر.
- شاملو، احمد، (۱۳۸۲). *ابراهیم در آتش*. چاپ نهم. تهران: نگاه.
- شاملو، احمد، (۱۳۷۹). *حدیث بی‌قراری ماهان*. چاپ دوم. تهران: مازیار.
- شاملو، احمد، (۱۳۷۲). *مرثیه‌های خاک*. چاپ پنجم. تهران: زمانه.
- شریفی‌فر، مسعود، (۱۳۷۹، ۱۳۷۸). *استعاره-ترجمه-زندگی*. نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره ۶ و ۷ (پیاپی ۶) زمستان ۷۸ و بهار ۷۹. صص ۴۵-۵۵.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۵۰). *صورخیال در شعر فارسی*. تهران: نیل.
- صفوی، کورش، (۱۳۸۲). *بحثی درباره طرح‌واره‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسان شناختی*. فصلنامه فرهنگستان، شماره ۲۱. صص ۶۵-۸۵.
- صفوی، کورش، (۱۳۷۹). *درآمدی بر معنی‌شناسی*. تهران: سوره مهر.
- فتاحی، مریم سادات و دیگران، (۱۳۸۷). *خاستگاه استعاره‌ی افعال حسی چند معنا در زبان فارسی از منظر معنی‌شناسان شناختی*. نشریه ادب پژوهی. شماره ۶. صص ۸۷-۱۰۹.
- کاسی، فاطمه و صرفی، محمد رضا، (۱۳۸۳). *بررسی معنا شناختی استعاره و تکرار در غزلیات شاه نعمت‌الله ولی*. در مجموعه مقالات درباره شاه نعمت‌الله ولی. انتشارات دانشگاه شهید باهنر کرمان. صص ۳۲۷-۳۳۸.

- کزآزی، جلال الدین، (۱۳۶۸). بیان: زیبا شناسی سخن پارسی. تهران: کتاب ماد(وابسته به نشر مرکز).
- گلفام، ارسلان و یوسفی راد، فاطمه، (۱۳۸۱). زبان شناسی شناختی و استعاره. نشریه تازه‌های علوم شناختی. سال ۴، شماره ۳. صص ۵۹-۶۴
- نقوی، حسین (مترجم)، (۱۳۸۶). استعاره و ایجاد معانی جدید در زبان. اثر پل ریکور. نشریه معرفت. سال ۱۶، شماره ۲۰. صص ۸۱-۹۴
- واینسهایمر، جوئل، (۱۳۸۱). هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی. ترجمه مسعود علیا. تهران: ققنوس.
- هاوکس، ترنس، (۱۳۸۰). استعاره. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
- همای، جلال الدین، (۱۳۶۱). فنون بلاغت و صناعات ادبی. ج ۲. تهران: توس.
- یار محمدی، لطف الله، (۱۳۸۳). تناسب کاربرد روش‌های کمی و کیفی در تحلیل گفتمان‌ها. مجموعه مقاله‌های پنجمین کنفرانس زبان شناسی. ج ۲. صص ۱۸۰-۱۹۲. تهران: آرویج.

Asher.R.E.(1994).The Encyclopedia of Language and Linguistics, London, Pregmon press.

Lakoff,George and Jahnson, Mark(1980).Metaphor We Live By,Chicago, Chicago University press.